

Sergio Paulo Rouanet (Prag)

Die Rezeption der deutschen Philosophie in Brasilien: der Fall Walter Benjamin¹

In einem Gespräch mit Leandro Konder fiel mir einmal auf, daß alle Intellektuellen unserer Generation fließend italienisch lesen konnten. Die Erklärung, die wir dafür fanden, war: Wir konnten Italienisch, weil wir kein Deutsch konnten. Vor allem in Italien war es üblich, aus dem Deutschen zu übersetzen, und alles, was uns von Kant bis Hegel interessierte, war auf Deutsch gedacht und verfaßt worden, in einer Sprache, die wir in der Regel nicht beherrschten. Deswegen und in Ermangelung anderer, stets seltener Übersetzungen blieb uns nichts anderes übrig, als unsere bevorzugten Autoren auf Italienisch zu lesen. So knüpften wir Kontakt mit der Frankfurter Schule durch die Lektüre von Büchern wie *Dialettica dell'Illuminismo* von Adorno und Horkheimer, *Eclisse della ragione* von Horkheimer und sogar *Il fido maestro sostituto*, ein im übrigen hervorragender Titel, unter dem der Verlag Einaudi Adornos musiktheoretisches Buch *Der getreue Korrepetitor* übersetzte.

Dies bedeutete wohlgerne nicht, daß wir die Hilfe des Französischen verschmäht hätten, wenn sie uns angeboten wurde. So lasen wir Hegel in der Übersetzung von Hyppolite. Da er oft die deutschen Originalbegriffe in Klammern anführte, benutzten wir, mit dem verschwörerischen Ausdruck derjenigen, die Losungsworte eines Geheimbundes aussprechen, die fabelhaften Ausdrücke, die für uns Teil des esoterischen Vokabulars der Philosophie waren. Ich erinnere mich, daß es mich sehr deprimierte, als ich meine fünfjährige Tochter, die zu dieser Zeit Deutsch als Muttersprache beherrschte, einen der Begriffe benutzen hörte, die wir am meisten verehrten, *aufheben*, das geheiligte Verb der Dialektik, als sie ein Spielzeug vom Boden aufhob, um es in einer Kiste zu verstauen.

¹ Aus dem Portugiesischen übersetzt von Michael Kegler (Frankfurt am Main).

Es gab auch einige brasilianische Übersetzungen. Viele von uns kamen in die intellektuelle Pubertät, indem wir auf portugiesisch gewaltige, von Bindestrichen durchzogene Dinge lasen, wie «Estar-Jogado» oder «Ser-Aí» und andere zusammengesetzte Begriffe, in denen der Bindestrich graphisches Anerkenntnis einer semantischen Unfähigkeit war, Konzepte wie *Geworfenheit*, *Dasein* und andere Vokabeln der Philosophie Heideggers in einem einzigen Substantiv zu übersetzen. Der «Jargon der Eigentlichkeit» war Umgangssprache der Jugendlichen von Ipanema, lange bevor Adorno diesen unhöflichen Begriff erfand.

Um nicht den Eindruck eines kollektiven Narzißmus zu erwecken, muß man anmerken, daß diese fast religiöse Bewunderung der deutschen Philosophie nicht mit meiner Generation begonnen hat.

Der möglicherweise erste Kontakt mit dem deutschen philosophischen Denken begab sich, als Silvestre Pinheiro Ferreira, Professor aus Coimbra, nach Brasilien kam, gleich nach dem Umzug der portugiesischen königlichen Familie in ihre amerikanische Kolonie. Ferreira, der von 1809 bis 1821 in Brasilien blieb, hatte eine biographische Besonderheit: Von 1802 bis 1809 hatte er in Deutschland gelebt, wo er die Entwicklung der Kantschen Philosophie verfolgt und die Vorlesungen Fichtes und Schellings besucht hatte. Doch nicht diese deutschen Philosophen beeindruckten ihn am meisten, sondern Leibniz mit seiner Theorie der Monaden und seinem Entwurf einer universellen Sprache, und vor allem Wolff, von dem Ferreira die systematische Klassifizierung des Wissens übernahm.

Erstaunlicherweise kann ein recht früher Einfluß Kants beobachtet werden. Professor Miguel Reale hat diesen Einfluß nachvollzogen und entdeckt, daß Martim Francisco Andrade e Silva, eine der großen Gestalten unserer Unabhängigkeit in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, ein Seminar über diesen Philosophen gehalten hat. Kürzlich wurden philosophische Hefte des Paters Diogo António Feijó veröffentlicht, des

Staatsmanns der ersten Regentschaft, worin Kant eine hervorgehobene Stellung einnimmt. Spix und Martius beobachteten diese unerwartete Präsenz Kants in São Paulo 1818 bei ihrem Besuch in Brasilien.

Hegel kam auf indirektem Wege zu uns, durch den Import des Eklektizismus von Victor Cousin, dem Philosophen *par excellence* des Frankreichs Louis Philippes. Der Eklektizismus basierte, neben dem Psychologismus und dem Spiritualismus, auf einem Historizismus Hegelscher Prägung. Cousin pflegte persönliche Kontakte zu Hegel und teilte mit ihm die Auffassung, daß die Geschichte der Philosophie den verschiedenen Etappen der Geschichte des menschlichen Geistes entspräche. Der Eklektizismus war zu einem Großteil offizielle Philosophie, nicht nur in Frankreich, sondern auch in Brasilien, und hatte glühende Anhänger, wie den berühmten Prediger Mont'Alverne und den Dichter Domingos de Magalhães. Der Eklektizismus stellte, wie mit Recht bemerkt worden ist, eine Philosophie dar, die genau auf die beschwichtigende Gemütslage der brasilianischen Eliten zur Zeit Dom Pedros II. abgestimmt war. Dessen schwarzer Gehrock unterschied sich nicht von dem eines anderen Bürger-Monarchen: Louis Philippe, dem Schutzherr von Cousin. Deswegen ist es auch unschwer zu erraten, welch ein Hegel während des Kaiserreichs in der Rua do Ouvidor umging: Nicht der geistige Vater von Marx, sondern der preußische, gesittete, für den alles Reale rational war (Cruz Costa 1956; Paim 1974).

Doch in einem fast vollständig von Frankreich dominierten Brasilien faßte das deutsche Denken erst wirklich mit der sogenannten Recife Schule Fuß, die unter der starken Führung von Tobias Barreto stand und Persönlichkeiten wie Silvio Romero und Farias Brito in ihren Bann zog. Die Konversion Tobias Barretos zum «Germanismus» begann um 1870. Er betrat eine Buchhandlung in Recife, kaufte ein deutsches Wörterbuch und eine Grammatik und ließ den Buchhändler die *Geschichte des Volkes Israel* von Ewald aus Europa besorgen. Die merkwürdige Tatsache, daß er in einer weitabgelegenen

Stadt in Sergipe eine deutschsprachige Zeitschrift herausgab, *Deutscher Kämpfer*, deren einziger Leser vermutlich er selbst war, führte dazu, daß viele Kommentatoren ihn lächerlich machten und ihm jede intellektuelle Bedeutung absprachen. Dies ist eine ungerechte Einschätzung, denn wenn er auch bestimmt ein wenig origineller Denker war, der einen auf Haeckel basierenden Monismus vertrat, und leicht von der in Deutschland um 1870 wiederaufgekommenen Metaphysik beeinflusst war, ist auch richtig, daß sein philosophischer Bekehrungseifer einen enormen Einfluß in Brasilien am Ende des 19. Jahrhunderts entfaltete und eine ganze Generation dazu brachte, den französischen Belletrismus zugunsten der teutonischen Ernsthaftigkeit aufzugeben (Lima 1957). Ernsthaftigkeit kann man beispielsweise einem der Teilnehmer der Recifer Gruppe, Farias Brito, nicht absprechen, der trotz Anleihen bei Spencer und Bergson, im wesentlichen dem Germanismus Tobias' treu blieb und eine stark vom Pessimismus Schopenhauers und Hartmanns geprägte Philosophie entwickelte.

In unserem Jahrhundert setzte sich der Einfluß der deutschen Philosophie fort. Djacir Mendes und Miguel Reale bearbeiteten Kant und Hegel auf originelle Weise. Heidegger wurde zweimal in Brasilien rezipiert: zum ersten Mal in der Nachkriegszeit, auf der existentialistischen Welle, die aus Paris kam, und danach im Zuge des Poststrukturalismus, ebenfalls französischen Ursprungs, der mit Foucault, Derrida, Deleuze und Lyotard in der späten Philosophie Heideggers die Inspiration für seine Kritik der westlichen Vernunft suchte. Heidegger war in Brasilien sehr in Mode, als Bücher über seine politische Vergangenheit oder Enthüllungen über seine Beziehung zu Hannah Ahrendt in Übersetzung herauskamen. Doch es gibt auch ein weniger oberflächliches Interesse. 1996 erschien aus Anlaß des zwanzigsten Todestages des Philosophen eine Sondernummer der Philosophiezeitschrift der *Pontifícia Universidade Católica* (Rio de Janeiro), und es fand ein Symposium zu Ehren Martin Heideggers statt.

Seit den fünfziger Jahren heißt der einflußreichste deutsche Denker im brasilianischen Universitätsmilieu Karl Marx. Im allgemeinen diente der Marxismus mehr als Analysehilfe der historischen Forschung oder der Literaturwissenschaft (Nelson Werneck Sodré, Astrogildo Pereira, Roberto Schwarz, die Soziologen und Ökonomen des *Centro Brasileiro de Pesquisa*) denn als autonomes Objekt philosophischer Reflexion. Doch es mangelt nicht an philosophischen Abhandlungen aus der Perspektive des historischen Materialismus, wie beispielsweise die älteren Arbeiten von Caio Prado Jr. über die Dialektik oder die jüngsten von Leandro Konder und Carlos Nelson Coutinho über Antonio Gramscis Philosophie der Praxis. Eine zweite Rezeptionswelle aus Deutschland, die das Marxsche Denken betraf, kam mit der Frankfurter Schule nach Brasilien, erst mit Marcuse, im Gefolge der Studentenrevolte von 1968 und später mit Adorno, Horkheimer und Habermas. Und damit kommen wir zu unserer Fallstudie: Walter Benjamin.

Wir wissen heute, aus der Veröffentlichung von Erich Auerbachs Korrespondenz, daß Benjamin sich um einen Lehrstuhl an der Universität von São Paulo beworben hat (Spielmann 1989). Die Verhandlungen kamen zu keinem Ergebnis, doch auch wenn Benjamin nie brasilianischen Boden betreten hat, gelangte sein Werk, wenn auch nicht insgesamt, so doch zu einem Großteil dorthin. Es steht in allen Buchhandlungen. Von 1969, als Gilberto Velho den Essay über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Benjamin 1969) veröffentlichte, bis 1993, als der Verlag der Universidade de São Paulo seine Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (Benjamin 1993) verlegte, nahmen die Übersetzungen kein Ende. Heute kann der brasilianische Leser die wichtigsten Essays von Benjamin auf portugiesisch lesen, sei es als vollständige Bücher, wie *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Benjamin 1984) oder *Moskauer Tagebuch* (Benjamin 1980), sei es in Sammelbänden, wie den dreibändigen, 1985 bei der Editora Brasiliense erschienen ausgewählten Werken (Benjamin 1985, 1987 und 1989),

oder in der Anthologie *Documentos de cultura, documentos de barbárie*, die Willi Bolle 1986 beim Verlag der Universidade de São Paulo veröffentlichte (Benjamin 1986).

Doch die Übersetzungen sind nur einer der Indikatoren für das erwachte Interesse an Benjamin. Universitäten und andere kulturelle Institutionen lassen nicht nach, Symposien über sein Werk zu organisieren, stets in überfüllten Sälen. 1990 organisierte das Goethe-Institut von São Paulo eine Reihe von Vorträgen mit dem Titel «Sieben Fragen an Walter Benjamin», und der Hörsaal reichte nicht aus, um das Publikum unterzubringen. Und was vielleicht das Bemerkenswerteste ist: Die Medien haben Benjamin bereits als Publikumsmagneten entdeckt. Alle großen Zeitungen des Landes veröffentlichen Artikel und sogar ganze dem Philosophen gewidmete Sonderhefte.²

Die Essays über Benjamin schießen wie Pilze aus dem Boden. Wie wir diese Produktion quantifizieren können, wissen wir, seit Reinhard Markner und Thomas Weber 1993 eine hervorragende kommentierte Bibliographie *Literatur über Walter Benjamin* veröffentlichten, welche die Zeit zwischen 1983 und 1992 erfaßt (Markner / Weber 1993). Selbstverständlich wurden einige grundlegende Texte in Brasilien vor und auch nach dieser Zeitspanne veröffentlicht, doch die Erhebung ist höchst nützlich, um einige Vergleiche anzustellen. So stellen wir fest, daß in dem von den Autoren untersuchten Jahrzehnt in Brasilien in Büchern, Artikeln und Zeitschriften 97 Walter Benjamin gewidmete Texte erschienen. In derselben Zeitspanne veröffentlichte das gesamte spanischsprachige Amerika lediglich zwölf Texte: fünf in Mexiko, vier in Venezuela, einen in Argentinien, einen in Peru und einen in Kolumbien. Ereignisse wie das internationale Benjamin-Symposium, das im Oktober 1992 in Buenos Aires auf Initiative des Goethe-Instituts stattfand, können sicherlich die Neugier der hispanoamerikanischen Intellektuellen anregen, doch wird es einige Zeit brauchen, bis

² Zum Beispiel «Walter Benjamin, o pensador do século» (Kulturbeilage «Mais!», in: *Folha de São Paulo*, 12. Juli 1992).

unsere Nachbarn quantitativ mit der brasilianischen Produktion gleichziehen.

Chronologisch gesehen beginnt diese Produktion mit Leandro Konder, der sich seit 1967 in seinem Buch *Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista* (Konder 1967) auf Benjamin bezieht. Doch sein wichtigster Beitrag ist das 1988 veröffentlichte Buch *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia* (Konder 1988). Es wurde für die Studenten des Autors verfaßt, der an einer Universität in Rio de Janeiro lehrt. Es ist deswegen eine der didaktisch klarsten und lesbarsten Darstellungen, die jemals über Benjamin geschrieben wurden. Einer der Gründe, warum die Lektüre so attraktiv ist, besteht darin, daß er Biographie, äußere Geschichte und bibliographischen Kommentar ständig verknüpft. Die Kapitel entsprechen den verschiedenen Stadien im Leben Benjamins, und die Werke werden im Kontext ihrer Entstehungszeit untersucht. Damit gewinnt die Analyse eine sehr konkrete Dimension. So werden Benjamins Doktorarbeit *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* und sein jugendliches Meisterwerk *Ursprung des deutschen Trauerspiels* in einem Kapitel unter dem Titel «Na República de Weimar» («In der Weimarer Republik») behandelt, was es Konder ermöglicht, gleichzeitig die biographischen Umstände, in denen diese Bücher geschrieben wurden, und die großen Tendenzen der Zeit, in der sie entstanden, zu zeigen. Dieselbe Methode wird im darauffolgenden Kapitel «Na crise alemã» («In der deutschen Krise») angewandt, in dem der Autor Werke wie *Moskauer Tagebuch*, *Einbahnstraße* und die ersten Entwürfe zum *Passagen-Werk* untersucht und in dem er die Begegnung Benjamins mit Asja Lacis vor dem Hintergrund der Krise des Kapitalismus und dem Aufkommen einer neuen Gesellschaft in der Sowjetunion beschreibt. Das Kapitel «No exílio» («Im Exil») untersucht *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* und *Der Erzähler* und setzt diese Texte in Beziehung zu dem historischen Ereignis der nationalsozialistischen Machtergreifung in Deutschland, dem biographischen

Ereignis des Exils und seiner Verbindung zu Brecht und dem Frankfurter Institut für Sozialforschung. In «Ao caminho do fim» («Auf dem Weg zum Ende») schildert Konder, ohne auf die Beschreibung der Stationen einer immer dramatischer werdenden Geschichte nach dem Hitler-Stalin-Pakt zu verzichten, detailliert die Flucht Benjamins über die Pyrenäen, seinen Selbstmord im nordkatalanischen Port Bou und das Rätsel um das Verschwinden seines Handkoffers, der vermutlich die letzte Version des Passagenwerkes enthielt. Gleichzeitig diskutiert er mit der gewohnten Kompetenz die Texte Benjamins über Baudelaire und seine *Thesen zur Geschichtsphilosophie*. In der Schlußbemerkung geht Konder auf das Thema ein, das seinem Buch den Titel gibt: Benjamin als Melancholiker. Für den Autor trägt die Melancholie Benjamins Züge derjenigen, über die er geforscht hat. Das heißt, sie konnte Geschichte allegorisch als einen Trümmerhaufen begreifen, als ein barockes Ossarium, und sie trug Züge des Melancholiebegriffs der Romantik, in der sie heroisiert wurde und die im Melancholiker ein Exempel für Einsamkeit und tragische Größe sieht. Gleichzeitig sieht er in ihr auch die Freudsche Melancholie, mit ihren Bestandteilen von verinnerlichter Schuld: Benjamin fühlte sich schuldig für das Leiden der Menschen. All dies treibt ihn zum Kampf an, und anstatt sich in *acedia*, «Trägheit», die finstere Indolenz der Seele, zu flüchten, die so oft das Schicksal der Melancholiker ist, explodiert er in der Empörung des Gerechten: Koller, «Wut», ein Wort, das von *kholē* (gr. χολή, Galle) kommt, Bilis, die als schwarze Bilis, *atra bilis*, Melancholie beschreibt.

Zwei Jahre nach dem Buch von Leandro Konder über die Marxisten und die Kunst veröffentlicht José Guilherme Merquior 1969 *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin* (Merquior 1969). Sein Enthusiasmus für Benjamin ist fast grenzenlos und steht in Gegensatz zu der Zurückhaltung, mit der er Marcuse und Adorno begegnet. Für ihn ist das Benjaminische Konzept der Allegorie der Schlüssel zur modernen Ästhetik. Sie ist eine für das Verständnis der Avantgardekunst grundlegende Kategorie, welche die allversöhnende Gesamtheit

des Symbols ablehnt und zum Fragmentarischen, der Andeutung, dem Mehrdeutigen strebt. Nach Merquiors Interpretation ist die Allegorie Benjamins nicht zeitlos und geschichtsfremd, sondern geschichtlich im Sinne der «Figur» Auerbachs, nach der, im Gegensatz zur klassischen Allegorie, in der die bezeichnete Sache eine zeitlose Abstraktion, wie etwa die Gerechtigkeit oder die Weisheit darstellt, sowohl Signifikat als auch Signifikant in die Geschichte eingebunden sind. Merquior übernimmt vollständig die von Benjamin vorgenommene Verteidigung des philosophischen Essays. Dieser ist offen und antidogmatisch und steht im Gegensatz zu der zwingenden Systematik der Doktrin. Er bewundert Benjamins Sprachphilosophie. Für ihn nimmt sie die auf dem Konzept des Diagramms basierende linguistische Mimese von Pierce vorweg, die Jakobson als Vertiefung der onomatopäischen Theorie darstellt. Schließlich vergleicht er, sehr zu dessen Nachteil, den radikalen Pessimismus Adornos mit dem schillernderen Denken Benjamins, in dem, da es sein Ursprungskonzept gestattet, den Durchbruch des Neuen zu denken, Raum für Hoffnung bleibt. In den achtziger Jahren änderte sich die Position Merquiors: Vom wohlwollenden Kommentator der Frankfurter Schule, deren Kulturkritik er teilweise teilte, wandelt er sich zu einem gnadenlosen Verteidiger der Moderne und somit zu einem Gegner des «westlichen Marxismus», der seiner Ansicht nach versuchte, die Moderne zu untergraben. Was Benjamin angeht, wird dieser Kurswechsel in einem Aufsatz von 1981, «O elixir da apocalipse»,³ deutlich, in dem Merquior mein Buch *Édipo e o Anjo* rezensiert. Die Sprachtheorie Benjamins wird nun als ein vom Mystizismus durchzogenes Konzept dargestellt. Die Ursprungsidee wird wegen ihrer Verwurzelung im religiösen Messianismus suspekt. Benjamins Philosophie sei *in summa* ein «romantischer Antikapitalismus, ein simpler 'Kulturpessimismus', gewürzt mit der ästhetischen Utopie vom hohen europäischen Modernismus.» Der Kulturpessimismus, den Merquior mit vollem Recht als

³ Nachgedruckt in Merquior (1990).

«simpler» bezeichnet, ist jener von Spengler. Die «Würze» der Originalität Benjamins ist seine avantgardistische Ästhetik, seine Fähigkeit, Surrealismus mit historischem Katastrophismus zu verschmelzen, verbunden mit einem freudo-marxistischen Rahmen, der seine Theorie von dem protofaschistischen Biologismus Spenglers unterscheidet. Doch diese «Würze» verhindere nicht, daß Benjamin ein Irrationalist gewesen sei. Eine Eigenschaft übrigens, die seinen gegenwärtigen Erfolg in einer Zeit wie der unseren erklärt, die so sehr von antimodernen Werten geprägt ist. Diese Kritik wird in dem Buch *Western Marxism* von 1986 wiederaufgenommen (Merquior 1986). Laut Merquior ist Benjamin ein Erbe der Romantik, mit allem, was er an Nostalgie einer prämodernen und verlorenen Zeit vermittelt. Seine direkten Einflüsse sind hier Ludwig Klages, Vertreter einer direkte Sicht der Dinge, privilegierten Erscheinungen, die eine Vermittlung durch das Konzept entbehrlich machten, sowie Franz Rosenzweig, von dem er die Idee der erlösenden Kritik, die Rettung vor der unterdrückten Vergangenheit, übernommen haben soll. Mit seinem bitteren Humor sieht Merquior im Benjamin der *Teses histórico-filosóficas*, denen zufolge ein geheimer Pakt zwischen den vergangenen Generationen und der unseren existiert, eine Art messianischen Edmund Burke, der einen Gesellschaftsvertrag mit den Toten vertritt. Für Merquior war das Konzept der Jetztzeit eine Nachahmung des Augenblick-Konzepts von Klages in seiner Heideggerschen Aneignung. Deswegen stellten die «Teses» einen bedauerlichen Rückschritt im Denken von Benjamin dar, eine «Kapitulation vor dem Irrationalen». Im allgemeinen könne sein Denken als eine Mixtur aus historischem Pessimismus und ästhetischem Fortschrittsglauben definiert werden, und deswegen vermache er dem «postmodernen Establishment der Gegenkultur einen seiner typischsten Geisteszustände», wenn auch ohne die für diese Bewegung kennzeichnende Banalität.

1978 kam das Flavio Kothes Buch *Benjamin e Adorno: confrontos* (Kothe 1978) heraus. Wie der Titel andeutet, ist es eine bifokale Untersuchung. Die Beziehung der beiden Denker

wird erst aus dem Blickwinkel Benjamins und danach aus dem Adornos betrachtet. Die Methode der Gegenüberstellung erweist sich als geeignet, die Ähnlichkeiten und die Unterschiede der beiden Philosophen darzustellen, von denen jeder seine Eigenheit in der polemischen Interaktion mit dem anderen entwickelte. Der problematischste Aspekt des Buches ist vielleicht die übertriebene Bedeutung, die den von der Zeitschrift *Alternative* verbreiteten Anschuldigungen beigemessen wird, Adorno hätte Benjamin sabotiert, indem er, in einer Phase, in der Benjamin dringend Geld benötigte, die Veröffentlichung seines ersten Essays über Baudelaire in der Zeitschrift des Institutes ablehnte, und daß er ihn zensiert haben soll, indem er seine marxistische Ausdrucksweise abmilderte, da, seit das Institut in die Vereinigten Staaten übergesiedelt war, eine übertriebene Ideologisierung unbequem geworden war. Diese Anschuldigungen müssen durch die Tatsache relativiert werden, daß es das Institut war, das Benjamin die Mittel zum Überleben in Paris zur Verfügung stellte, daß die Kritik Adornos an Benjamins Arbeit eine große theoretische Aufrichtigkeit entdecken und auf keine wie auch immer geartete persönliche Mißgunst schließen läßt, daß er und Horkheimer es waren, die Benjamin das Einreisevisum für die Vereinigten Staaten beschafften und daß Benjamin, der in vollkommene Vergessenheit geraten war, dank Adorno im Adenauer-Deutschland «wiederentdeckt» wurde.

1981 kam mein Buch *Édipo e Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin* (Rouanet 1981) heraus. Es war ein Versuch, die Überschneidungen zwischen Freud und Benjamin zu untersuchen, indem ich von vier freudianischen Themen im Werk von Benjamin ausging: Fehlleistung, Trauma, Traum und Telepathie. Jedes von ihnen war Ausgangspunkt eines Verlaufs, einer Bewegung von Freud in Richtung Benjamin, mit allen nötigen Verzweigungen, und wieder zurück zu Benjamin, sowie einer systematischen Gegenüberstellung zwischen den beiden Gedankengängen. In der ersten Begegnung, Fehlleistung, zeichnet sich eine Gemeinsamkeit zwischen dem allegorischen Vorgehen Benjamins und der immanenten Methode Freuds ab.

In beiden Fällen erfährt das einzelne Objekt strengste Aufmerksamkeit: der Beobachter taucht darin ein, bis seine Bedeutungen ersichtlich werden. Und in beiden Fällen gehört dieses Objekt zur Sphäre des Ausgestoßenen, des Abgelehnten: für den Barock, dessen exemplarisches Objekt der Totenkopf, das «Verworfenene» ist, für Freud der psychische Müll, der «Abhub der Beobachtung». Und in beiden Fällen wird das tote Objekt in neue Bedeutungen gekleidet und funktioniert fortan, allegorisch gesehen, in einer neuen Ordnung. In der zweiten Überschneidung wird die Freudsche Theorie vom Trauma, das sich in dem Moment einstellt, wo das System Wahrnehmung-Bewußtsein die von der Außenwelt kommenden Anregungen nicht mehr auffangen kann, zu Benjamins Theorie des Schocks in Beziehung gesetzt, der zufolge der moderne Mensch vielfältigen Schocksituationen ausgesetzt sei, sowohl im Alltag, in dem das Individuum sich den Weg in der Menge bahnen und sich der Hiebe der Passanten erwehren müsse, als auch im ökonomischen, politischen und kulturellen Bereich. So wie bei Freud Bewußtsein und Gedächtnis unvereinbar sind, so daß die vom System Wahrnehmung-Bewußtsein aufgefangenen Reize vergessen werden, führt auch bei Benjamin die Konzentration der bewußten Energien auf das Auffangen des Schocks zur Verarmung der übrigen psychischen Instanzen, vor allem des Gedächtnisses. In der modernen Welt, die nach dem Gesetz des Schocks funktioniert, sei das Individuum, da es gezwungen sei, sich beständig gegen den Schock verteidigen zu müssen, gedächtnislos und verliere jeden lebendigen Kontakt zur Tradition. In der dritten Überschneidung wird die Traumtheorie Freuds als Ausgangspunkt einer sehr benjaminischen Umdeutung angesehen. Der manifeste Inhalt, welcher die Kraft besitzt, Dinge umzustellen, ist danach viel wichtiger als der latente Inhalt, der, einmal entschlüsselt, stets dieselben Triebkräfte darstellt. Das in den individuellen Träumen praktisch abwesende Verlangen taucht mit all seiner Kraft in den kollektiven Träumen auf, die auf Ursprünge zurückgehen und die utopischen Energien der Menschheit bündeln. In der vierten Überschneidung ist eine

Überlegung Freuds über die Telepathie als archaische, vorsprachliche Kommunikationsform, nach der sich Informationen über eine reziproke Angleichung der Partner übertragen, Ursprung einer neuen Theorie Benjamins über die Mimesis. Diese äußere sich in der Sprache als einem Archiv suprasensibler Korrespondenz, in der Kunst, welche die zeitlich-räumlichen Korrespondenz erfasse, und in der Kulturkritik, in der das der kritisierten Sache Ähnlichwerden die vernichtendste Form der Auseinandersetzung mit dem Bestehenden sei. 1984 veröffentlichte ich eine Einführung in meine Übersetzung von *Origem do drama barroco alemão*, in dem ich gegenüber der Exegese des Buches die von Benjamin in seinem mysteriösen kritisch-kognitiven Vorwort angebotenen Kategorien anwandte: die Theorie der Ideen, das Konzept vom Ursprung und das Verfahren der «Erlösung» der Phänomene, in diesem Fall der Werke der barocken Dramatiker durch ihre Aufteilung in Extreme (Rouanet 1984). *As razões do iluminismo*, veröffentlicht 1987 (Rouanet 1987), enthält drei Aufsätze über Benjamin. In einem verteidige ich Benjamin gegen eine irrationalistische Vereinnahmung durch einige seiner brasilianischen Leser, und in einem anderen erweitere ich anhand des *Passagenwerkes* die Überlegungen zum Traum aus *Édipo e o anjo*, in denen ich die Benjaminsche Analogie zwischen historischer Erzählung und der Interpretation des Traums nach dem Erwachen entwickle. Doch der zentrale Aufsatz ist *As passagens de Paris*, ein Versuch, die Montage zu verwirklichen, die Benjamin nicht machen konnte, wobei das Memorandum von 1935 und 1939 *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* als «Grundriß» dient. 1993 veröffentlichte ich *A razão nômade* (Rouanet 1993). Darin ist ein Aufsatz über die Sprachtheorie Benjamins sowie ein anderer über die Moderne enthalten. In letzteren gehe ich von einem im sechsten Band des Gesamtwerkes publizierten Textes, «Kapitalismus als Religion», aus, um aufzuzeigen, wie Benjamin eine Theorie der Moderne entwickelt, die Punkt für Punkt eine klare Antithese der Weberschen Moderne ist. Den Kern des Buches bildet indes der Aufsatz «Viagem no espaço:

a cidade». Der Flaneur durchläuft Paris auf einem Weg, der in dem im Buch enthaltenen Stadtplan eingezeichnet ist. Auf diesem Weg von einer Passage zur anderen, von der Vivienne-Passage zur Kairo-Passage, durchquert er die Moderne. Mit dem Plan, den er studiert, bevor er auf die Straße geht, bereitet er sich auf das Labyrinth vor. In der Rue Vivienne begegnet er dem Reich der Mode. Er kommt an der Börse vorbei und prallt mit dem Imperium des Spiels zusammen. In der Rue Montmartre sieht er das Wachsfigurenkabinett, wo Figuren des Traums in einem kurzlebigen Material verewigt sind. Er dringt in den Boulevard Haussmann ein, wo er sich an die städtebaulichen Rauschzustände des Zweiten Kaiserreiches erinnert. Auf dem Boulevard der Italiener entsinnt er sich der alten Cafés, wo Spiegel blitzten, und der alten Panoramen, Apparate der Phantasmagorien, welche die Natur in einer optischen Illusion einfangen. Er kommt zur Madeleine, wo ein Bourgeois mit Regenschirm an einer Omnibushaltestelle ein Fahrzeug erwartet, das seit einem Jahrhundert nicht mehr fährt. Er erreicht die Place de la Concorde, wo er über die Magie der Toponymie der Städte nachdenkt, denn es kommt ihm in den Sinn, daß sie vorher Place Louis XV und Place de la Révolution geheißen hatte. Er betrachtet den Grand Palais, den Tempel der Weltausstellung, in dem sich die Göttin Ware verehren ließ. Er erschrickt am Pont d'Alma, als er ein Loch entdeckt, das in den Pariser Untergrund führt, in die unterirdische Welt der Abwasserkanäle. Er kommt an dem Gare d'Orsay vorbei, von wo die Schienen ausgehen, die Paris mit der ganzen Welt verbinden. Im Vorbeigehen betrachtet er die *École des Beaux Arts*, wohin sich die rückwärtsgewandten Ästheten geflüchtet haben, die unfähig sind, die neuen, vom Kapitalismus geschaffenen Materialien zu begreifen. Er überquert den Pont d'Austerlitz, deren Name nicht an eine napoleonische Schlacht erinnert, sondern an ein von den gallischen Vorfahren genossenes Getränk. Er betritt die Île St. Louis, die Stadt in der Stadt, dringt in die Cité ein, wo Nôtre Dame ein schreckerregendes H darstellt und wo die Antike ihn einholt, denn dort lebt das alte

Lutetia. In der Rue Saint-Antoine sieht er die Reste der alten Barrikaden, wo das Kapital in regelmäßigen Zeitabständen die Arbeiterklasse füsilierten ließ. Im Châtelet bewundert er das Grand Magasin, wo der Fetischismus in Metern zu messen ist. In der Rue Saint-Denis trifft er die Lumpensammler, den Abfall der Moderne, und die Prostituierten, Waren und Verkäuferinnen zugleich. Im Centre Pompidou dechiffriert er die Ruine der Hallen und errät beim Untersuchen der zerbrechlichen Stahl- und Glaskonstruktion des Gebäudes virtuelle Risse und zukünftige Ruinen. Die *flânerie* endet, wie sie begann, in einer Passage, der Kairo-Passage, denn in einer Passage begann die Moderne und in einer Passage muß sie zugrunde gehen. Nach Abschluß dieses Weges durch die Stadt zeige ich, wie Benjamin auf das Modell des Traums zurückgreift, um die Moderne als reales Objekt, als Mythos und als Utopie denken zu können.

1982 veröffentlichte Jeanne-Marie Gagnebin ein kleines Buch mit dem Titel *Walter Benjamin: os cacos da história* (Gagnebin 1982), und 1985 verfaßt sie ein höchst interessantes Vorwort für die Benjamin-Ausgabe *Obras Escolhidas* im Brasiliense-Verlag. Darin setzt sie, ausgehend von der doppelten Belegung des Begriffs «Geschichte», reale Geschichte und historischer Diskurs, *res gestae* und *rerum gestarum narratio*, die Geschichtstheorie Benjamins in Beziehung zu seiner Erzähltheorie (Gagnebin 1985). Sie nimmt diese Idee 1994 in einem Buch wieder auf, das bis heute ihren umfassendsten Beitrag zu diesem Thema darstellt, *História e narração em Walter Benjamin* (Gagnebin 1994). Ein durchgängiges Anliegen von Jeanne-Marie Gagnebin ist, die Geschichtstheorie Benjamins vor einer bestimmten Interpretation zu «bewahren», daß Benjamin eine romantisch-restaurative Konzeption der Geschichte vertrete, in der er den Wunsch nach Wiederbegegnung mit dem Ursprung ausdrücke, der Rückkehr in ein goldenes Zeitalter, diesseits und jenseits des Klassenkampfes. Für sie wird diese Lesart am eindrucksvollsten durch das Buch über das barocke Drama widerlegt. Darin ist der Ursprung nichts, was sich außerhalb der Geschichte befindet, als ihr Anfang und ihr

Ende, sondern was aus der Gegenwart hervorbricht. Ein «Ursprung» ist auch ein «Sprung», welcher das lineare Band des historischen Geschehens durchschneidet und eine neue Geschichte begründet, die diskontinuierliche Geschichte der Unterdrückten, in Opposition zur offiziellen Geschichtsschreibung, die auf dem Konzept der leeren und homogenen Zeit basiert. Zweifellos möchte Benjamin die Vergangenheit wieder herstellen, doch für ihn ist diese Vergangenheit stets unfertig. Deswegen bewahrt er sie in dem, was sie an Unfertigem und an Offenem für die Zukunft enthält. Der Tigersprung in Richtung Vergangenheit bringt diese zukunftsbeladene Vergangenheit in die Gegenwart, so wie Robespierre ein mit der Französischen Revolution schwangeres Rom in die Gegenwart bringt. Die Geschichte aus der Perspektive des Ursprunges zu entwerfen ist also das genaue Gegenteil einer restaurativen Geschichtsschreibung. In der Vergangenheit holt er das Dynamit, um die Gegenwart revolutionsartig zu sprengen. Dieselbe Intention steckt im Kern von Jeanne-Marie Gangnebins Interpretation von Benjamins Übersetzungstheorie. Zweifellos läßt Benjamin die Hypothese einer adamitischen Sprache zu, welche die Dinge bei dem Namen nannte, die sie wirklich hatten, und konstatiert eine postparadiesische, nach dem Turmbau von Babel entstandene Diaspora, in der die Einheitssprache durch eine Vielfalt der Sprachen ersetzt wurde. Und zweifellos sieht er in der Übersetzung, dem Übergang, der *tra-ductio*, *Über-setzung*, von einer Sprache in die andere eine Möglichkeit, die Konturen der primitiven Sprache zu erahnen. Doch es gibt bei Benjamin keine Hinweise auf eine restaurative Utopie, ein Projekt der Rückkehr zu einer reinen Sprache, der benennenden Sprache, der Sprache Gottes. Was er in der Übersetzung durchaus sieht, ist die Notwendigkeit, auch gewaltsam, die Sprache des Übersetzers zu verformen, so daß sie den in fremder Sprache geschriebenen Text aufnehmen kann, und sich selbst gewissermaßen in eine fremde Sprache zu verwandeln. Dies bedeutet, daß die Übersetzung ein sich dem anderen Öffnen beinhaltet, die Vergegenwärtigung von Unbekanntem und Ungedachtem, das der Sprache

innewohnt und nur im Verweis auf etwas zum Vorschein kommt, das ihr nicht innewohnt. Wenn man von einer linguistischen Utopie Benjamins sprechen kann, so ist dies nicht die Rückkehr zu einer Einheitssprache, sondern die vollständige Akzeptanz der Vielfalt, solange diese nicht Dissonanz oder Diskordanz bedeutet, sondern vielmehr die vollständige Entfaltung einer Dialektik der Gegenseitigkeit, der zufolge jede Sprache alle anderen benötigt. Die «Aufgabe» des Übersetzers, wie die des dialektischen Historikers, ist nicht der Rückschritt in die Vergangenheit, sondern die Veränderung der Gegenwart. Gagnebin kommt aus einem anderen Blickwinkel auf dieses Thema zurück, wenn sie das Konzept der Allegorie behandelt. Während das Symbol den Charakter des Augenblicklichen und Ewigen besitzt, ist die Allegorie sukzessiv und von einer zeitlichen Entwicklung abhängig, die sowohl ihr Verständnis als auch ihre Konstruktion beeinflusst und ihr historisches Altern bewirkt. Indem er die allegorische Perspektive wählt, läßt sich Benjamin vollständig auf Zeitlichkeit und die Geschichte ein. Die Tatsache, daß diese allegorische Geschichte die Leidensgeschichte der Menschheit, die Geschichte von «allem, was erlitten, unvollkommen und fehlgeschlagen» ist, bedeutet für ihn nicht die Ablehnung der Geschichte. Ebenso bedeutet die Tatsache, daß er die Moderne allegorisch als einen Ort der Trauer und der Trümmer betrachtet, als Zeit der Hölle, keine Ablehnung der Moderne zugunsten eines archaischen Paradieses. Denn wenn der moderne Mensch die Fähigkeit zu einem allegorischen Blick besitzt, muß er angesichts des Sinnverlustes, der Entwertung der Objektwelt durch den Kapitalismus, nicht resignieren, da zum Wesen des Allegorikers die Fähigkeit gehört, unaufhörlich neue Bedeutungen zu erfinden. Der heutige Allegoriker sieht die Moderne als *Trauerspiel*. Dies bedeutet zweifellos, daß er zur *Trauer* verurteilt ist, da die Welt sinnentleert ist, doch er hat auch die souveräne Möglichkeit zum *Spiel*, einen Raum der spielerischen Freiheit, Bedeutungen nach eigenem Belieben zu schaffen. Die allegorische Perspektive macht Benjamin unempfindlich gegenüber der Ursprungsnostal-

gie. Diese Nostalgie kommt nicht vor, auch nicht, wenn er vom Ende der Figur des Erzählers spricht. Der Erzähler war entweder der seßhafte Bauer, der von Generation zu Generation weitergegebene Geschichten an seinem Geburtsort erzählte, oder der Seemann, der heimkehrte, nachdem er ferne Länder gesehen hatte. In dem einen wie dem anderen Fall war die Erzählung möglich, da der Erzähler und seine Zuhörer in eine Welt der Erfahrungen eingebettet waren, in eine lebendige Verbindung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart. Der Gegenstand der Erzählung waren vermittelbare Erfahrungen. Heute ist die *Erfahrung* verloren, der moderne Mensch ist zum *Erlebnis* verurteilt, zum Genuß des gegenwärtigen Moments und zur Amnesie in bezug auf die individuelle wie kollektive Vergangenheit. Für Gagnebin ergibt sich aus dieser Analyse nun nicht der Wunsch nach Rückkehr in die Welt der Erfahrung, sondern die Verpflichtung, die Erzählung in einer vom unwiederbringlichen Verlust der Erfahrung geprägten Welt neu zu definieren. Das Modell wird von Proust und Kafkas Erzählweise vorgegeben. Bei Proust ist das unfreiwillige Gedächtnis stärker mit dem Vergessen als mit dem Erinnern verbunden. Proust erzählt nicht, weil er sich erinnert, er versucht, sich künstlich zu erinnern, weil er vergessen hat. Kafka schreibt, weil er vergessen hat, weil er sich nicht mehr des Originaltextes der Thora erinnert und daher für ewig zum Schreiben verurteilt ist, bestimmt, unendliche Kommentare rund um ein verschwundenes heiliges Gesetz zu verfassen. Es gibt also keine Sehnsucht nach der Vergangenheit, nicht einmal in jenen Texten, in denen sie eine Rechtfertigung hätte, den autobiographischen Arbeiten. Die *Denkbilder* der *Berliner Chronik* besitzen eine spezifisch Benjaminsche Zeitstruktur. Die in der Autobiographie erinnerte Vergangenheit wird von Zeichen durchzogen, welche die Zukunft in unserem Hause vergessen hat, wie die Frau, die in unserer Abwesenheit ihre Handschuhe auf dem Sofa liegenläßt und so ihre Rückkehr ankündigt. Die Vergangenheit ist in der Gegenwart aufgehoben. In ihr entdeckt der Schriftsteller die Spuren einer Zukunft, die das Kind vorausahnt, ohne sie zu

kennen. Sein Blick auf das Kind, das er einst war, ist nicht sentimental, sondern politisch. Die Erinnerung an die Vergangenheit weckt in der Gegenwart einen Wiederhall einer verlorenen Zukunft, derer sich die politische Aktion bewußt sein muß. Zusammenfassend wendet Gagnebin auf Benjamins Geschichtstheorie die Beobachtungen von Hölderlin über die Rolle der Zäsur in seinen Sophokles-Übersetzungen an. Den Lauf des Satzes unterbrechend bezeichnet die Zäsur den Punkt, an dem die Sprache gleichzeitig endet und beginnt. Es ist ein Punkt, an dem sie verlöscht und gleichzeitig wieder entsteht. Die Zäsur beschreibt im Herzen der Sprache ihre tatsächliche Grundlage, die drohende Sprachlosigkeit. Dort, wo die Worte verklingen, mit dem Risiko, nicht wiederzukehren, können sie auch Atem schöpfen und wiederauferstehen. In der dialektischen Geschichte Benjamins ist dies die Rolle der Unterbrechung. Die Unterbrechung im Diskurs der Geschichte bedeutet Stillstand der offiziellen Geschichte. Dies kann eine rettende Pause sein, insofern die andere Geschichte artikulierbar wird, genauso wie für Hölderlin die Zäsur das Ende des Wortes und das mögliche Auftauchen eines neuen Wortes bedeutet.

Willi Bolle veröffentlichte seine ersten Aufsätze über Benjamin 1983 (Bolle 1983), kurz vor der Erlangung seiner Privatdozentur, 1984, unter dem Titel *Tableaux berlinois: Walter Benjamin e a cultura da República de Weimar*. Doch sein *opus magnum* ist bis heute die 1994 veröffentlichte *Fisiognomia da metrópole moderna* (Bolle 1994). Bolle ist einer der wenigen Autoren, die eine Verbindung zwischen Brasilien und Benjamin herzustellen versuchen. Die «Physiognomie» der Großstadt wird als Paradigma der Moderne verstanden. Indem er Benjamins Idee vom Zeitdifferential auf den Raum anwendet, der zufolge bestimmte Texte erst in einer nachfolgenden Epoche lesbar werden, meint Bolle, daß die Beschreibung der europäischen Metropole durch Benjamin erst vollständig lesbar werden wird, wenn sie im Lichte einer Metropole der Dritten Welt «entziffert» wird. Denn nur dort werden Phänomene vollständig wahrnehmbar, die sich in den von Benjamin unter-

suchten Städten, wie Paris und Berlin, erst schemenhaft darstellten. Die damals entworfenen Bilder von Vermassung, Chaos, Elend und Verbrechen wurden von der Geschichte einer riesigen Vergrößerung (im Sinne des photographisch-technischen Begriffs) unterworfen und verwandelten sich damit in Horrorbilder, in die Städtebilder Lateinamerikas, Asiens und Afrikas. Bolle verdeutlicht dies anhand der Stadt São Paulo und zeigt, wie dort Modernisierungsprozesse verliefen, die Benjamin mit Paris als Hintergrund untersuchte. Exemplarisch in diesem Sinne ist *Paulicéia desvairada* von Mário de Andrade. Was die *Tableaux parisiens* von Baudelaire für Paris sind, ist die *Paulicéia desvairada* für São Paulo. In Andrades Darstellung des Arbeitsrhythmus' der Stadt werden die Stimmen der Plantagenbesitzer und der Arbeiter, die Benjamin nur im Vorübergehen erwähnt, in aller Deutlichkeit hörbar. Im Selbstbildnis der brasilianischen Metropole, an der Peripherie des Weltmarktes gelegen, entstehen zahlreiche Ähnlichkeiten mit den Bildern von Paris, wie sie Baudelaire und Benjamin festhielten: der Topos von der Hinfälligkeit der modernen Metropole, die Skepsis gegenüber der Fortschrittsideologie, der kritische Kosmopolitismus und schließlich der Sarkasmus und die Ironie gegenüber den herrschenden Phantasmagorien. In einem anderen Buch von Mário de Andrade, *Macunaíma*, hat der Held mitten in São Paulo die Vision eines Schiffes, das nach Europa aufbricht. Für Bolle ist dies das tropische Gegenstück zur *Invitation au voyage* von Baudelaire, in der die Schiffe in entgegengesetzter Richtung auslaufen, in Richtung auf ein exotisches Paradies. In beiden Fällen ist die Reise eine Flucht, ein Versuch, der Moderne zu entkommen, der zentralen wie der peripheren, eine Niederlage beider Seiten des Ozeans. Schließlich, nach der Untersuchung der Benjaminschen Sicht von Paris im *Passagen-Werk* und von Berlin in der *Berliner Chronik* sowie der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, kommt Bolle zu dem Schluß, daß die moderne Metropole von Benjamin aus der Sicht des «Flaneurs» gezeigt wird, der im wesentlichen ein Außenstehender ist. Dehnt man diese Analyse

auf die Welt aus, sind die heutigen «Flaneure» die Marginalisierten und Deklassierten der Dritten Welt, die riesige, verarmte Masse, die sich zur Metropole als Metapher für die industrialisierte Welt in Beziehung setzt, so wie sich die unfreiwilligen Müßiggänger im Paris des 19. Jahrhunderts in Beziehung zu der Hauptstadt setzten. Die «Wunschbilder» der tropischen Paradiese werden ihres Heiligenscheins beraubt, denn es handelt sich nun um eine Reise unter umgekehrten Vorzeichen, eine Reise der Flüchtlinge und Exilierten. Der Metropolenbewohner kann Afrika an der nächsten Ecke kennenlernen. Macunaíma verwandelte sich in einen *Gastarbeiter*. Abschließend plädiert Bolle für interkulturelle Benjamin-Studien, die zeigen sollen, wie die beiden gescheiterten Modernen sich begegnen. Er leistet auch einen Beitrag zu diesen Studien, indem er daran erinnert, daß auch Guimarães Rosa kollektive Figuren beschreibt, Viehhirten, Viehtreiber, Haudegen und Goldgräber, die sich mit ihren Wünschen und Phantasien in Richtung der zu großen menschlichen Ameisenhaufen werdenden Städte bewegen. Menschheitsgeschichte wird, im Benjaminschen Sinne, zu Naturgeschichte, zu vulkanischem Material, das in Richtung Metropole schwapppt.

1989 veröffentlicht Olgaria Matos ihre Dissertation mit dem Titel *Os arcanos do inteiramente outro* (Matos 1989), eine Reflexion über die Frankfurter Schule. Die angesprochenen «arcanos» (Rätsel) sind die des Tarot, die, in einer bestimmten Tradition verankert, das Erkennen des Schicksals ermöglichen und das «inteiramente outro» (vollkommen andere) ist eine Anspielung auf das Ziel der historischen Suche, die Entdeckung des Neuen, und nicht die Bestätigung des Bestehenden. Die Kommentare über Benjamin sind vor allem im ersten Teil des Buches enthalten, das der «barocken» Konzeption der Geschichte gewidmet ist. Matos beginnt mit der Diskussion des Komplexes der Wiederholung von Geschichte bei Benjamin. Einerseits hat diese Wiederholung einen repressiven Aspekt. Es ist die Zeit des immer Gleichen, der ewigen Wiederkehr. Doch diese bedeutet andererseits die Erlösung von einer unterdrückten Vergangenheit oder die Wiedergewinnung einer mit revolutionä-

ren Energien geladenen Vergangenheit, mit dem Ziel, sie in die Gegenwart zu übertragen und diese zu verwandeln. Als Modell dieser Wiederholung dient die Mode, die einen Tigersprung rückwärts macht, die Vergangenheit einholt und sie aktualisiert. Die Neuheit dieser Beschreibung, die sich anscheinend auf das Paraphrasieren Benjamins beschränkt, steckt in der Parallele, welche die Autorin zu Marx herstellt. Auch er sieht ihr zufolge die Wiederholung der Vergangenheit unter diesen beiden Blickwinkeln. Benjamin wäre demnach orthodoxer, als er erscheint. Die Wiederholung, die Marx als negativ darstellt, ist die des Napoleon imitierenden Louis Bonaparte, die Wiederholung als Farce, nicht jedoch die der Französischen Revolution, welche die römische Republik imitiert. Diese ist gültig, da die Bourgeoisie zu dieser Zeit eine welthistorische Rolle spielte. Wenn dem so ist, ist Benjamin kein vollkommener Phantast, wenn er seine 14. These unter die Autorität von Marx stellte: «Derselbe Sprung unter dem offenen Himmel der Geschichte ist der dialektische Sprung der Revolution, wie ihn Marx dargelegt hat». Allerdings verniedlichte Marx den Ernst der «negativen» Wiederholung, was bei Benjamin nicht der Fall ist. Sie ist nicht nur eine Farce, sondern ein finsternes Trauerspiel, ein Fluch, der die Menschheit zum *piaffer sur place* verurteilte, im Sinne von Blanqui die Zeit als eine zyklische Strafe zu erleben, als Zeit der Hölle, des Schicksals. Diese Zeit ist die andere Seite der fortlaufenden Zeit, die immer gleiche, weil leere und homogene Zeit des unendlichen Fortschritts. In beiden Fällen ist der Mensch von einer lebendigen Verbindung mit der Tradition abgeschnitten, einer vollständigen und unwiederholbaren Vergangenheit, der Erfahrung. Daher die Bedeutung der Erinnerung, wie sie sich in der Proustschen Erzählung und in der Allegorie darstellt, über die der Melancholiker sich mit der Vorgeschichte in Verbindung bringt, oder wie sie in den dialektischen Bildern auftritt, die zwischen dem heutigen Berlin und dem Berlin der Kindheit vermitteln. Sie ist die einzige Möglichkeit, die jetztbeladene Vergangenheit absichtlich in die Gegenwart zu bringen und die unerwünschten Wiederholung

derselben zu verhindern. 1993 veröffentlichte Matos einen Sammelband mit dem Titel *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant* (Matos 1993). Die Autorin stellt darin einen barocken, Hamletschen Descartes dar, der sein Vorgehen des methodischen Zweifels anhand des eigenen Zweifels entwickelt, in autobiographischen Meditationen, beständigem Zögern zwischen verschiedenen Wegen. Darin wird Zweifel als Gefahr dargestellt, als Risiko, gegen das sich gewöhnliche Seelen wappnen sollten. Die methodische Askese, über die das Subjekt sich seiner kulturellen Sicherheiten entledigt, um die einzig wahre Sicherheit zu erlangen, die des Wissens auf der Grundlage klarer und deutlicher Ideen, ist ein schmerzhafter Leidensweg, ein fortlaufender Prozeß der Selbstentblätterung. Und doch ist es ein notwendiger Prozeß, denn ohne ihn wäre der Mensch der Unordnung einer absurden Welt unterworfen, die so irrational wie die unregelmäßigen Städte ist, die eher zufällig als vernunftgemäß erbaut wurden: die chaotische Welt der Kinder, die der Autorität ihrer Vorfahren unterworfen ist; und der Geschichte, die sich blind entwickelt. Eine Welt, gegen welche die Vernunft sich behaupten muß, indem sie die in der Kindheit erworbenen und von der Geschichte weitergegebenen Kenntnisse abwehrt. Dafür ist es notwendig, mit den Sinnen zu brechen, mit den Bildern, dem Traum, der Phantasie, denn all dies gehört zur Domäne des Nichtwissens, den Hindernissen des exakten Wissens, den aus dem Dualismus des Körpers und der Seele entstandenen, nicht abgegrenzten Ideen. Matos zeigt auf, wie Benjamin, ebenso barock wie Descartes und in einem ebenso undurchdringlichen Labyrinth verloren, wie das, aus dem Descartes durch die Vernunft zu entfliehen versuchte, es vorzog, der Versuchung des Absurden durch das Bildnis zu widerstehen, auf halbem Weg zwischen dem Sensiblen und dem Intelligiblen, zwischen dem Traum und dem Erwachen. Anstatt sich von den in der Geschichte enthaltenen Objekten zu lösen, versucht Benjamin ein Konzept von einer Geschichte zu begründen, in der es keinen Verlust gibt, sondern die Wiederherstellung all dessen, was verloren ging —

die Geschichte als vollständige *Sammlung*, als *Apokatastasis* (ἀποκατάστασις) im Sinne von Origines. Und weit davon entfernt, die Kindheit abzulehnen, sieht Benjamin in der zeitlichen Wahrnehmung des Kindes die paradigmatische Form des neuen geschichtlichen Bewußtseins, denn für das Kind gibt es weder die Vorstellung der Kontinuität von Zeit, die Welt wird immer wahrgenommen, als wäre sie in diesem Augenblick entstanden, noch die radikale Trennung zwischen Alt und Neu, für das Kind werden die neuesten Spielzeuge wie die ältesten Dinge stets zum ersten Mal angeschaut. In der Analyse der Beziehung Benjamins zu Kant geht Matos von einem Jugendtext Benjamins aus, *Über das Programm der kommenden Philosophie*, in dem er Kant vorwirft, von einem an Erfahrung verarmten Konzept auszugehen, das von der Mentalität der Aufklärung bedingt und dessen Korrelat lediglich das physisch-mathematische Wissen sei. Deswegen habe sich Kant dem Verständnis einer größeren Erfahrung verschlossen, die auch die religiöse, metaphysische und historische Erfahrung einschließt. Benjamin hält diese Erweiterung durch eine Interpretation von Kant selbst für möglich, der diesem über die quantitative Erfahrung hinausgehenden Denken Platz einräumte, indem er in seiner transzendentalen Dialektik aufzeigte, daß, obwohl bestimmte Ideen der Erfahrung zugänglich sind, wir nicht auf ihre Betrachtung verzichten können, sowie als er in seiner dritten Kritik die notwendigerweise im ästhetischen Urteil enthaltene Antinomie thematisierte: Das Geschmacksurteil *gründet sich nicht auf Begriffe* (denn sonst könnten wir darüber nicht verschiedener Meinung sein), und das Geschmacksurteil *gründet sich auf Begriffe* (denn anderenfalls könnte man darüber nicht diskutieren). Benjamin führt diese Antinomie in den Kern seiner Überlegung ein, das Konzept der Allegorie, in der die profane Welt entwertet (These) und aufgewertet (Antithese) wird. Sie ist der Prototyp für Benjamins Verhältnis zur Moderne, das antinomisch ist und jedwede Versöhnung ablehnt. Doch Benjamin scheint sich auch an etwas noch Riskanteres gewagt zu haben: das Überqueren einer Grenze, die für Kant nicht überquert

werden durfte. Kant errichtete eine Unterscheidung zwischen der moralischen Erhabenheit und der regellosen Einbildungskraft, der *Schwärmerei*, der Illusion, daß es übersinnliche Intuitionen des Wahrnehmbaren gäbe, die Einbildung, mit der Vernunft wähen und träumen zu können. Es ist die Haltung eines Visionärs der Vernunft, des visionären Aufklärers. Für Matos zögerte Benjamin nicht, diese Grenze zu überschreiten. Die Descartsche Evidenz ersetzt er in gewisser Weise durch Sehertum. Doch er schaut nicht in die Zukunft, was den Juden verboten ist, sondern er entziffert Zeichen, die auf die Zukunft verweisen. Diese Hellseherei ist von Augustinus abgesegnet, der sagt «Wenn man behauptet, die Zukunft zu sehen, sieht man nicht die Ereignisse selbst, die ja noch nicht sind, sondern ihre Ursachen und vielleicht die Zeichen, die sie ankündigen und die vereinzelt schon existieren: Sie sind zukünftig, doch den Sehern schon gegenwärtig.»

Nun bleibt zum Schluß die Frage: Was ist verantwortlich für dieses so außergewöhnliche Interesse an Walter Benjamin? Warum hat er so viele brasilianische Intellektuelle fasziniert, sogar, anfangs, José Guilherme Merquior? Ausgehend von dem von Alfredo Bosi (1992) vertretenen Prinzip, daß Ideen nicht zufällig importiert werden, sondern inneren Impulsen im Dienste eigener Bedürfnisse entsprechen, ist es offensichtlich, daß Benjamin auf gewisse Weise unserer Gegenwart entspricht, einen Nerv unseres *Zeitgeistes* berührt. Ich habe nicht die Zeit, diese Frage zu vertiefen, doch ich kann rasch skizzieren, daß meinem Eindruck nach diese Konvergenz auf wenigstens drei Dimensionen geschieht: der Vernunft, der Aura und der Moderne.

Brasilien war nicht immun gegenüber der Krise der Vernunft, die heute in den Vereinigten Staaten und in Europa grassiert. Im Gegensatz zum klassischen Irrationalismus, in dem Lukács den geistigen Boden des Faschismus sah, stellt sich der heutige Irrationalismus als links dar. In ihrer akademischen Form und im Gefolge des französischen Poststrukturalismus Nietzschescher und Heideggerscher Prägung betrachtet dieser

die Vernunft als eine Antenne an der Oberfläche der Macht (Foucault) und als eine Disziplin im Dienste der totalen Verwaltung des Lebens (Adorno und Horkheimer). In ihrer trivialen Ausprägung ist es der Irrationalismus der Alternativkultur, der Horoskope, der Magie und der Esoterik. Brasilien wurde nicht von diesen Trivialitäten verschont und hat sogar mit dem Export eines Magiers wie Paulo Coelho, dessen Bücher zu Millionen in Frankreich und in den Vereinigten Staaten verkauft werden, einen respektablen Beitrag zum weltweiten Irrationalismus geleistet. Doch auf der Ebene der sogenannten Hochkultur wird die interessanteste Ausprägung der Krise der klassischen Vernunft deutlich. In bestimmten Fällen stellt sie sich auf offen irrationale Weise dar, vor allem im künstlerischen, vom ästhetischen Postmodernismus amerikanischen Ursprungs dominierten Umfeld. Unter den Intellektuellen verhält es sich komplizierter. Fast alle vom Marxismus geprägt, zögern sie, eine Perspektive anzunehmen, die sie als eine rechte einzuordnen gelernt haben. Auf der anderen Seite sind sie von 21 Jahren Militärdiktatur, in der die Technokraten Macht im Namen der Vernunft ausübten, empfindlich gegen jeden Versuch, in der Vernunft einen emanzipatorischen Ansatz zu sehen. Daher rührt teilweise der Erfolg der Frankfurter Schule, die einen Angriff auf die aufklärerische Vernunft mit der Verteidigung einer objektiven, nicht instrumentellen Vernunft verknüpfte, die in der Lage ist, Ziele zu definieren und nicht nur Mittel an Ziele anzupassen. Doch das negative Denken mündete im Grand Hôtel des Abgrunds, und das Land brauchte eine weniger verzweifelte Hoffnung. Darüber hinaus war die intellektuelle Linke nach dem Fall des real existierenden Sozialismus angesichts des Endes ihrer traditionellen politischen Glaubensvorstellungen hilflos. Wenn also die Vernunft der Aufklärung eng und technizistisch war, die marxistische Vernunft sich als historisch falsch erwiesen hatte und die negative Vernunft unfähig war, Leitschnur des Handelns zu sein, welche andere Vernunft hätte denn von einer Linken mobilisiert werden können, die nicht in den Irrationalismus verfallen wollte? Ich denke, dies ist es, in groben Zügen, was

zur Rezeption Walter Benjamins geführt hat. Er bietet das Modell einer *anderen* Vernunft. Diese ist durchlässig für alles, was innerhalb der Vernunft die Vernunft überschreitet. Deswegen ist sie offen gegenüber dem Unbewußten und dem Triebhaften, was sie insbesondere einer Generation wie der unseren willkommen macht, die zutiefst von der Psychoanalyse geprägt und gegenüber der Theologie und der Esoterik offen ist, was sie für eine Generation wie der heutigen attraktiv macht, die nichts dabei findet, Astrologie mit Marxismus zu verbinden und eine Art Astro-Marxismus zu kreieren. Diese neue Vernunft distanziert sich von beiden Optimismen, dem offiziellen, der das Gegenwärtige vergöttert, sowie dem marxistischen, der die Utopie am Ende des Weges verspricht, sobald die Zeit reif und die objektiven Bedingungen gegeben sind. Und sie distanziert sich vom Kathederpessimismus von Autoren wie Adorno und Horkheimer, die eine Utopie nur als Kehrseite ihrer eigenen Unmöglichkeit entwerfen. Sie ist optimistisch und pessimistisch zugleich, und selbst dafür bietet das Benjaminsche Konzept der Melancholie ein Modell: Der Verlust ihrer Sicherheiten verurteilt die intellektuelle Linke zur *Trauer*, doch nach abgeschlossener *Trauerarbeit* möchte sie zur Aktion zurückkehren. Es ist eine aktive Melancholie, die nicht die Trümmer um der Trümmer willen betrachtet, sondern um im Schutt neue Wege zu entdecken.

Das Thema des Verlustes der Aura erregte in Brasilien, seit dem Beginn der Benjamin-Rezeption in den sechziger Jahren, das meiste Interesse. Wieder schien diese Theorie eine Alternative zu den verschiedenen Dogmen zu bieten. Auf der einen Seite stand Lukács gegen den Stalinismus, doch seine Ablehnung der zeitgenössischen Kunst und Literatur wurde mit Unwohlsein angesehen, von einer Linken, die sich daran gewöhnt hatte, ästhetische Avantgarde mit politischer Avantgarde gleichzusetzen. Auf der anderen Seite war der krampfhaft Formalismus Adornos, für den nur ein hermetisches Werk vor Vereinnahmung durch das Existierende bewahrt werden konnte, nicht besonders ansprechend für eine Linke, die einer Doktrin

der Kunst um der Kunst willen zutiefst mißtraute. Die Theorie der Aura schien eine Antwort auf dieses Dilemma zu sein. Gegen den sozialistischen Realismus setzte er den ästhetischen Modernismus, und gegen Adorno predigte er aktiv die Entsublimierung der Hochkultur. Das Thema ist in Brasilien weiter aktuell und erlebt heute eine Renaissance in Form der Kontroverse zwischen den Parteigängern der sogenannten Hochkultur und denen der Massenkultur. Erstere verteidigen als Elite die anachronistische Fortführung einer von einer Aura umgebenen Kunst unter sozialen Bedingungen, die vom Verlust eben dieser Aura geprägt sind. Zweitere rechtfertigen sich nicht selten mit Benjamin und verwandeln seinen Appell für die «Politisierung der Kunst» in eine ideologische Rechtfertigung der «Popularisierung der Kultur», einem Begriff, in dem das Wort «populär» mehr mit der Hitparade zu tun hat als mit Benjamin.

Schließlich wird seit einigen Jahren das Thema «Moderne und Postmoderne» in Brasilien diskutiert, teilweise als ästhetische Mode aus den Vereinigten Staaten und teilweise in einer philosophischen Perspektive, die sich von der «Condition postmoderne» von Lyotard (1979) bis zum «Philosophischen Diskurs der Moderne» von Habermas (1985) erstreckt. Wieder ist die stets originelle Position Benjamins für die brasilianischen Intellektuellen von Wert und bewahrt sie vor der Versuchung der Vereinfachung. Er ist ein Kritiker der Moderne in der Ausrichtung Baudelaires, insofern als er in ihr sein Substrat der Trümmer sah, die Gegenwart der infernalischen Zeit der ewigen Wiederkehr, die vollständige Unterordnung des Menschen unter den Fetisch Ware und die Degradierung der Technik zu einem Instrument des Krieges und der Vergewaltigung der Natur. Doch er ist auch ein Verteidiger der Moderne, indem er das befreiende Potential des wissenschaftlichen und technologischen Fortschritts voll anerkennt, worin er die Anlage einer in ihren Stahl- und Glaskonstruktionen verkrusteten messianischen Zukunft entdeckt und den Traum des Kollektiven wiedererkennt, der auf eine neue Ordnung weist und den Moment des Aufwachens erwartet. Antimodern und modern zugleich in

seiner Einschätzung der Moderne ist Benjamin auch postmodern in seiner Ästhetik des Fragments, gegen die großen Totalisierungen und in seinen Arbeitsmethoden, die auf Zitat und Montage basieren. Aus all diesen Gründen ist Benjamin obligatorischer Bezugspunkt in der gegenwärtigen Diskussion über die Moderne, in einem Land, das sich in beschleunigtem Maße entwickelt und zugleich ein geschärftes Bewußtsein von der Notwendigkeit hat, die Entgleisungen der Moderne zu vermeiden.

Literatur

- Benjamin, Walter (1969): «A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução», in: Adorno, Theodor / Goldmann, Lucien (Hrsg.): *Sociologia da Arte*, Bd. 4, Rio de Janeiro: Zahar.
- Benjamin, Walter (1980): *Diário de Moscou*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Benjamin, Walter (1984): *A origem do drama barroco alemão*, São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter (1985): *Obras escolhidas*, Bd. 1, São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter (1987): *Obras escolhidas*, Bd. 2, São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter (1989): *Obras escolhidas*, Bd. 3, São Paulo: Brasiliense.
- Bolle, Willi (1983): «Walter Benjamin e o teatro», in: *Folha de São Paulo*, Folhetim, 29. Mai 1983.
- Bolle, Willi (1994): *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Bosi, Alfredo (1992): *Dialética da colonização*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Cruz Costa, João (1956): *Contribuição à história das idéias no Brasil*, Rio de Janeiro: Olympio.
- Gagnebin, Jeanne-Marie (1982): *Os cacos da história*, São Paulo: Brasiliense.

- Gagnebin, Jeanne-Marie (1985): «Walter Benjamin ou a história aberta», in: Benjamin, Walter: *Obras escolhidas*, Bd. 1, São Paulo: Brasiliense.
- Gagnebin, Jeanne-Marie (1994): *História e narração em Walter Benjamin*, São Paulo: Perspectiva.
- Habermas, Jürgen (1985): *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Konder, Leandro (1967): *Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista*, Rio de Janeiro: Civilização.
- Konder, Leandro (1988): *Walter Benjamin: o marxismo da melancholia*, Rio de Janeiro: Campus.
- Kothe, Flávio René (1978): *Benjamin e Adorno: confrontos*, São Paulo: Ática.
- Lima, Hermes (1957): *Tobias Barreto*, São Paulo: Editora Nacional.
- Lyotard, Jean-François (1979): *La condition postmoderne*, Paris: Éditions de Minuit.
- Markner, Reinhard / Weber, Thomas (1993): *Literatur über Walter Benjamin: kommentierte Bibliographie 1983-1992*, Hamburg: Argument Verlag.
- Matos, Olgária C.F. (1989): *Os arcanos do inteiramente outro*, São Paulo: Brasiliense.
- Matos, Olgária C.F. (1993): *O Iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*, São Paulo: Brasiliense.
- Merquior, José Guilherme (1969): *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Merquior, José Guilherme (1986): *Western Marxism*, London: Paladin Books.
- Merquior, José Guilherme (1990): *Crítica, 1964-1989*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Paim, Antonio (1974): *História das idéias filosóficas no Brasil*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Rouanet, Sergio Paulo (1981): *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

- Rouanet, Sergio Paulo (1984): «Apresentação», in: Benjamin, Walter: *A origem do drama barroco alemão*, São Paulo: Brasiliense.
- Rouanet, Sergio Paulo (1987): *As razões do Iluminismo*, São Paulo: Companhia das Letras.
- Rouanet, Sergio Paulo (1993): *A razão nômade*, Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal de Rio de Janeiro.
- Spielmann, Ellen (1989): «Walter Benjamin, professor da USP», in: *Jornal do Brasil*, Idéias, 22. April.